

## 能楽型付の記述ルールの研究(1)

著者	山中 玲子
出版者	法政大学能楽研究所
雑誌名	能楽研究
巻	34
ページ	174-149
発行年	2010-03-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/6496">http://hdl.handle.net/10114/6496</a>

## 能楽型付の記述ルールの研究（１）

山 中 玲 子

### はじめに

能の技芸の最も重要な部分の伝承は、おそらく口伝によるのだろう。あるいは、世阿弥の「心より心に伝ふる花」という至言通り、言葉にすることのできないエッセンスもあろう。だが、そのような部分の少しだけ外側にある情報、実際にどう演出しどう動くかという知識を綿々と伝えてきたのは、型付とよばれる資料である。これは、家元級の役者が一子相伝で芸を伝えていく際に限ったことではない。近年の研究によって、江戸時代を通じ能の技法・習事が全国各地に伝播していった様子が明らかにされてきているが、伝播・拡大の過程で能の技芸の骨格が大きく崩れることなく継承され得たのは、実際に能をどう演ずるかを伝える型付の用語や記述法がある程度確立していたことによる部分も大きいと思われる。型付は、録音も録画もできない時代に何百年にもわたって、また玄人から素人まで広く含め、能の技芸伝承の中心的な役割を果たしてきたのである。そのような型付資料は、各流の家元をはじめ玄人役者の家に多く伝えられているだけでなく、江戸時代の大名家や地方の有力弟子の手元にあったものがまとまった形で各地の図書館などに残されていることも多い。個人のメモ的なものまで含めれば、その数は膨大なものになる。

しかし、これだけ豊富に残されている重要な資料でありながら、型付を研究資料として使いこなすのは簡単ではない。能の実技を学べば型付に記された所作の名称もある程度は判り、そこでどのような演技がされていたか想像も可能だが、特に古い時代の型付には省略が多いこともあり、所作と所作のつながり方が判らないことも多い。そのため従来の研究では、「（書かれていないため）理解不能」の部分を残しつつ、解読できる部分（それだけでも十分に貴重ではある）を研究に利用してきたというのが実情である。個々の型付資料の時代や流儀の認定、型付の記事に基づく作品研究等は数多くおこなわれてきたし、なかには小田幸子氏の「能の演出と演

技一装束付・型付をめぐる諸問題―(『能楽研究』10, 1984年)のように、多数の重要な型付資料自体を研究対象としてとりあげ、それぞれを比較しながら記述の特徴やそれが反映する能の芸芸の変遷を考察した研究もあるが、ここでもやはり最終的な目的は、現代とは違う当時の演出の実態を探ることにあつたと思われる。そもそも能の型付がどのような「文法」に基づいて書かれているのか、一般演劇の台本におけるト書きや舞踊の振り付け等と異なる独自の法式そのものを対象としてその意義を考えるような研究はほとんど行われてこなかったのである<sup>(1)</sup>。そこで、こうした問題を考えていくための新しい試みとして、本学デザイン工学部の岩月正見教授と協力し、文理融合の研究プロジェクト<sup>(2)</sup>を開始した。能の芸芸伝承にとって重要な役割を果たしてきた型付は、舞台上で演じられる連続した演技のどの部分を取りあげ、どこを「書かなくてもわかる」こととして切り捨てているのだろうか。また、そのような型付の記事を能らしい所作として再現するために役者が身につけている「暗黙知」はどのようなものなのか。そのようにして伝承される能とはどのような身体芸術なのか。資料に記されたことに基づく従来の「文献学的方法」を補えるような、「記述されていない部分の推定」を可能にする方法として、動作解析やCG制作技術等工学系の知見を利用し、型付の記述を支える「文法」を解明していこうというものである。まだスタートしたばかりで方法論自体を確かめながら少しずつ進んでいる状態だが、大学院生数名も含めた研究会での成果や、そこから生まれた各自の問題意識による論考等を、徐々に本誌にも発表していきたいと考えている。本年度はまず、研究計画の概要と本年度の成果の報告をおこない、さらに、初めての文理融合研究として能とまったく縁のない工学系の研究者に「型付」について説明を繰り返すうちに気づいた、能の型付をめぐるいくつかの問題について、考察してみたいと思う。Ⅰは研究活動報告、Ⅱが型付に関する論考である。

## Ⅰ 本研究の計画と方法

本研究の3年間の大まかな研究計画は以下の通りである。

- 1) まず、「サシ・サシコミ・ウチコミ・ヒラキ・左右・角トリ・上ゲ扇・カザシ扇」等、基本的・伝統的で型付資料に頻出するもの、すなわち、型付解説に直結するもの(およびそのバリエーション)を選定し、各所作を3次元モーションデータとして収録する。

- 2) そのうえで、手先や関節の軌跡や瞬間ごとの速度ベクトル等の物理的指標を同時に表示可能な所作単位 CG データベース (図 1) を構築する。
- 3) 物理的な計算だけに基づいて型付の記述順にそれらの所作単位をつなげた結果と、能役者が実際に同じ部分を演じた結果とを比較・分析する。両者の間には必ず齟齬が生じるはずなので、それを重要な情報として逐一検証し、機械的合成をどう修正すれば役者の実演と一致するかを見ることで、能独特の所作を支える法則を見出す。
- 4) 現在では演じられておらず能役者が経験したことのない作品の型付資料から一部を切り出し、複数の能役者が各自の型付解釈によって演じる所作を比較して、型付の省略部分がどのように補われるかを調べる。
- 5) 同じ型付について、記述される順に所作単元の CG を並べ、省略のある部分は物理計算によって補って復元し、能役者による復元と一致する場合・しない場合それぞれについて考察する。
- 6) 上記 1～5 を繰り返し、所作単位を引用して能の演技を復元するツールの精度を高めつつ、ある所作を「能らしい」所作にしている原理、型付を支える記述ルール等を解明していく。

本年度は、上記のうち 1～3 までを実施した。現在までに約 150 種の所作単位と、連続した仕舞 7 種 (老松キリ・熊野クセ・船弁慶クセ・高砂キリ・鶴亀キリ・羽衣キリ・山姥キリ) 及び中ノ舞を観世流能楽師の馬野正基氏に舞って頂き、3 次元

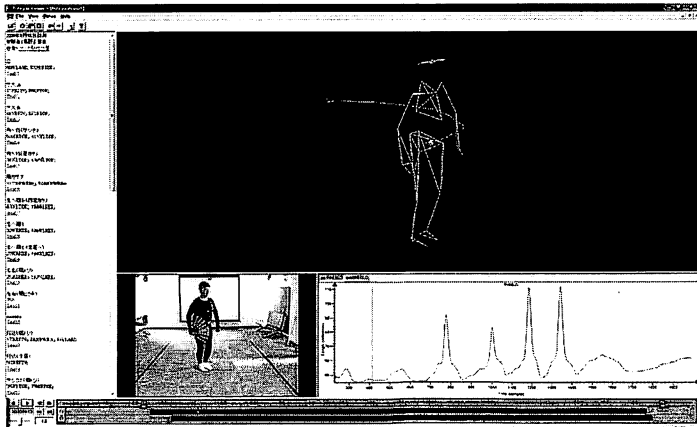


図 1 VICON での撮影風景 (左下) と、収録されるデータの例。一つ一つの所作単位ごとに、重心の位置や速度の変化等が表示されている。

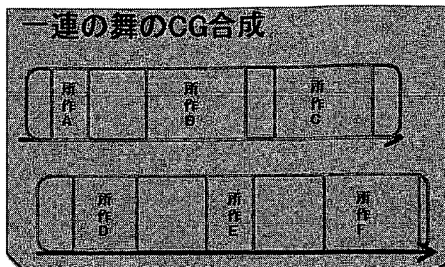


図 2

老松（キリ）や熊野（クセ）の中にはいくつもの所作単位が入っており、演者は習い覚えた通り、それらを自然に続けて舞う。それをそのまま撮影し、3 DCG にする。



図 3

所作単元の 3 DCG を老松（キリ）や熊野（クセ）の型付に記されている順に並べ、間をつなぐ。各所作のコア部分は、重心の移動、軸足の位置、速度等も考慮に入れて決定している。所作と所作の間は、今回は CG 作成ソフトを用いて自動的につないでいる。

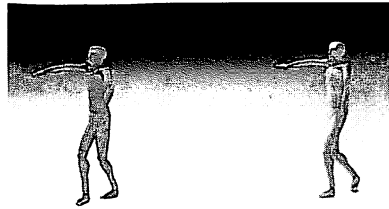
モーションデータとして収録した。老松キリと熊野クセは、簡単な 3 DCG で再現できるようにしてある（図 2）。またこれらの舞に出てくる約 100 の所作単元を個別に収録した。VICON での撮影の必要上、どのような所作の収録も両手を大きく広げて立った姿勢から始める。両手を大きく広げて立った姿勢から、さらにカメラ→所作単元→カメラという形で撮影をするため、収録したデータからコア部分（どんな場合でもその所作を演ずるときには必ず在る部分）を取り出す作業が必要となる。そうして抽出した個々の所作単元コア部分の 3 DCG を、データベースとして蓄積していくのである。収録した約 100 の所作単元のうち、本年度は特に基本的な 50 種のコア部分を抜き出す処理を終え物理的指標を添えて示すことが可能になっており、また、簡単な 3 DCG を制作済みである。

そのうえで、今度はその所作単元 CG を、型付に記された順に適切に配置し、その間をつないでゆく（図 3）。まずは、最も単純な仕舞として、老松キリと熊野クセを選んだ。この補間作業にはたくさんの計算や CG 技術が必要なようだが、今回は第一回の試行ということもあり、CG 作成ソフトにあらかじめ組み込まれている方式を利用してとりあえずどのような形になるか、つないでみた。

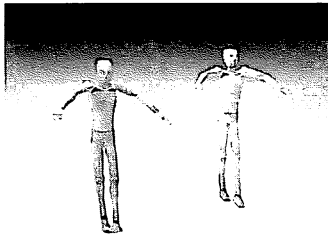
下の写真は、そのようにしてつないだ所作単元の合成と、馬野氏が舞った一連の所作をそのままレンダリングしたCGを比べる動画の切り出し画像である。



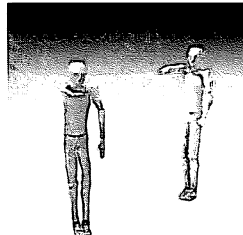
老松キリ (冒頭)



老松キリ (サシテ角へ)



熊野クセ (ヒラキ)



熊野クセ (上ゲ扇)

左側のCGが役者の実演によるもの、右側は各所作単元のCGを合成したものである。今回の復元は舞台上での位置の指定と所作の向かう方向の指定を厳密にしていなかったため、次第に位置がずれていく。熊野クセでは図に示した上ゲ扇の後も少しずつずれて、最後には両者の向きがほぼ逆になってしまった。しかしこの点は、各所作が舞台上のどの位置で、どの方向を向いておこなわれるかを指定してやることによって解決できる問題である。静止画像では判らないが、対象曲の老松キリや熊野クセが最も基本的な所作単元を単純につないで舞うものであったせいもあり、所作単元の合成による方法（図ではすべて右側）でも予想よりもはるかに精度の高い復元ができ、能らしい自然な所作の連なりとなっている。もともと一つの舞を分割してからもう一度つないだのなら元の舞と同じようになるのは当然だが、これは、個々に独立して収録した所作単元のCGを機械的に（現段階では非常に単純に）つないだものである。身体の向きの変え方、腕の動かし方、一つの所作から次の所作へのつなぎ方（ある位置から別の位置への移動のしかた）は無数に選択肢があるはずが、にもかかわらず、個々の所作を単純につないただけで非常に「能らし

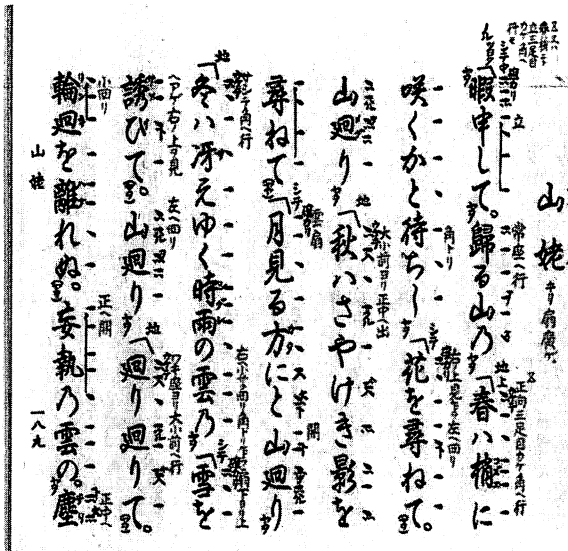
い」動きが再現できるということ自体、一つの発見であった。

今後、より複雑な所作を組み合わせた舞を復元しようとすれば、うまくいかない例も当然出てくると予想される。だがその場合も、さまざまな齟齬や問題の一つ一つが、能の所作について考える貴重な材料になるはずである。本研究プロジェクトの目標の一つは、先にも述べた通り、型付の記載順に所作単元の3 DCGをつなげて一連の所作が復元できるようなツールを作成し、能の実技に関する専門的な知識がなくても型付から実際の演技を想像できるようにすることである。と同時に、こうしたツール作成の試行錯誤の過程で、今までは所作と所作の間の空白と考えられていた部分を一つの所作と認識すべきであるとか、あるいは特定の所作同士に特に強い結びつきがあるといった「発見」があるだろうと予想しており、今まで気づかなかったこうした知見を得ることが、もう一つの大きな目的でもある。実際、これまでの段階で稿者自身にとっての最も大きな収穫は、漠然とした印象で見ていた能の所作や型付の記述について、方向、位置、始点と終点、コア部分と遷移部分等々、今までとはまったく違った目で見直し説明する機会を得たことだと感じている。こうした経験を通して得た視点に基づき能の型付について様々な問題を考えていくその手始めとして、本稿では、まとまった型付資料としては現存最古の部に属する『宗節仕舞付』（観世文庫蔵。能楽資料集成12『観世流古型付集』所収）を材料に、[クセ]部分の記述法を考えていく。それに先立ち、現存する型付資料の記述法および、そうした型付資料登場以前の様子の確認も、おこなっておく。

## Ⅱ フィードバックとしての型付研究（1）—『宗節仕舞付』に見えるクセの型付

### 1 型付の記述法

能の所作の記述は原則として、所作単元をそれが演じられる舞台上の場所や方向などと合わせて記すことによっておこなわれる。その最も判りやすい形として、まず現行観世流の仕舞の型付を掲げる。なおここで言う「仕舞」は能の一部を紋付袴姿で舞う略式演奏形式のことである。一方、古くは能全体の型付のことも「仕舞付」と呼んでおり、したがって『宗節仕舞付』は略式演奏の付ではなく、能一曲の型付を編んだ資料である。能楽研究においては周知のことだが、混乱を防ぐため、一応確認しておく。



『観世流仕舞形付』檜書店 (1951年)

謡曲詞章の右に朱で記されているのが所作の指定だが、サシ(テ)・開・小回り等の所作単元の組み合わせによっている。これを、次頁に示すダンスの振付<sup>(3)</sup>ノート(上掲型付本文4行分に相当)と比べて見れば、能の所作が非常に類型的でそれゆえ型付の記載も単純明快であることが、よく判る。たとえば、「秋はさやけき、影を尋ねて、月見る方にと、山廻り」(in autumn to seek glorious light / and the best view of the moon / all around the mountains)の所作を記すのに、型付では「大小前ヨリ正中へ出」「雲扇」「開」で済んでしまうところを、ダンスの振付では英語・仏語まじえて約50ワードを要している。能の仕舞よりもダンスの方がたくさん動くという点も考慮する必要はあるが、ダンスの振付では上半身と下半身、右手(脚)と左手(脚)の動きをそれぞれ説明しなければならないのに対して、能の所作は「雲扇」「開」などで、上半身・下半身それぞれの動きを指示し得るよう類型化が出来ていること、そしてそれがどんなに便利な方法であるかということ、あらためて確認しておきたいと思う。

とはいえ、こうした類型的な所作単元が初めから在ったわけではないし、型付資料の記述のしかたも、上記『観世流仕舞付』のスタイルに限定されているわけではない。現在残されている型付資料を見ると、特に古い時代には謡の文句を書き出し



- ◆ in spring to watch, with bated breath,
- ◆ *Two steps forward, leg swing ronde de jambe with hop turn, sashé, arms extend to side.*
- ◆ every tree for those first signs
- ◆ *Relevé, sweep arms across body in parallel plane.*
- ◆ of the blossoms I pursue
- ◆ *Tuck right leg and roll on ground to extend hands in front in diamond shape.*
- ◆ all around the mountains;
- ◆ *Deep lunge with right leg forward to back corner stage left, switch leg and lunge to the stage right forward corner.*
- ◆ in autumn to seek glorious light
- ◆ *Suriashi right foot, extend toes, and ponché with back left leg in attitude.*
- ◆ and the best view of the moon
- ◆ *Pivot on right foot and tendue left foot arms up. Pivot back and extend left foot again, arms to the side.*
- ◆ all around the mountains;
- ◆ *Pivot to the back extend left leg, arms up. Pivot forward and bring arms to the sides.*

てはその後、所作を書き入れることを繰り返していく「記述式」のものが多い。記述式の内には『童舞抄』（能楽資料集成1『下間少進集Ⅰ』所収）などのように項目ごとに改行して一つ書きにする場合と、『宗節仕舞付』や『炭蓮江間日記』（同3『下間少進集Ⅱ』所収）のように冒頭（またはシテの登場）から謡文句の引用とそれに対応する所作を長く繰り返して書き続ける場合とがある。これらとは別に、謡の文句を一曲分すべて書写したうえで、その左右や上の空欄に朱筆などを用いて型を書き込む「加筆式」も多くある。現行諸流で刊行している仕舞や舞囃子の型付は加筆式である。

## 2 型付以前

世阿弥や禅竹の時代、現在我々が型付と呼んでいるのと同じ形式の資料が在った形跡はない。だが、すでに世阿弥伝書にも「扇落としの手・膝返り・反返り」等、特定の所作の名称やその演じ方は記されている。特に舞事や働事、それに曲舞の舞い方に関しては、所作の連なりとしての定型が在ったことも窺われる。たとえば、「舞に左右左、左右左あり」（『却来花』）、「合掌の手より、五体を動かし、手を指し引き、舞一番を序破急へ舞おさむる」（『花鏡』）等の記述からは器楽舞の所作にパターンがあり、一部には「合掌の手」のような名称が与えられていることがわかる。また、『二曲三体人形図』には「碎動一動」として多様な足遣い、足拍子の名称を

順に記するとともに「一拍子より脛熬までは、前へ行足也。盗足よりは、右の方え身を折りて、大輪に右の後ろえ廻りて…」のごとく、舞台上での動きが説かれており、まさに型付の記事とすることができる。似たような例は、金春禪竹の『六輪一露秘注(寛正本)』にも見える。寿輪・堅輪・住輪の図に「合掌ノ手・指扇・返扇・開扇・取渡扇・うつす扇・治扇・右・左・前後落居」の注記があり、五段舞のどこでどのような扇扱いをするかを書き記していると思われる。このほか器楽舞の舞い方が記されている古い資料としては、少し時代が降るが、金春禪鳳の『毛端私珍抄』に見える「天女舞」「女舞」の記事などが有名である。これらの例からは、複数の曲に共通して演ずることのできる定型的な舞事や働事において早くから所作の定型が決まり、そこに名称が付けられていたことがうかがわれる。が、いったん定型が決まってしまうと、そうした舞事や働事の所作の連なりはいちいち書き留める必要もない決まりになっていくのだろう。以後膨大な数の型付資料が作られるが、こうした定型的な舞事・働事の型付は非常に少なく、型付の中心はあくまでも、個々の曲ごとに個別の謡に合わせた所作を記した資料ということになる。

そして、そのような謡に合わせた所作についても、型付の萌芽と言えるような記事は世阿弥時代から存在する。一つは『申楽談儀』に見える地獄の曲舞に関する記事、もう一つは、世阿弥自筆能本の演出注記である。世阿弥の伝書には、

- \* 「見る」といふ事には物を見、「指す」「引く」など云には手を指し引き、「聞く」「音する」などには耳を寄せ、あらゆる事にまかせて身をつかへば、をのづからはたらきになる也。(『花伝第三問答条々』『文字に当たる風情』)
- \* 「泣く」と云言葉を人に聞かせて、その言葉より少し後る、やうに、袖を顔にあつれば、風情にて止まる也。(『花鏡』『先聞後見』)

等の記事があり、謡の文句に合わせ舞台上での効果を意識した所作が演じられていたことがわかる。これらの所作は現在の所作単元のように定型として確立していたわけではなかろうが、それでも日常的な動作との区別は在っただろう。だが、このような「文字に当たる風情」だけなら、謡の文言にある通り「見る」「泣く」といった所作を演ずればよく、わざわざ型付を書き留める必要もないことになる。それに対し、独立の芸能を取り込んだ曲舞にはすでに定型的な所作や構造があったように、『申楽談儀』第一条「定れることを知るべし」において、「地獄の曲舞」を舞

う際の「定れること」を述べている。

序をば序と舞、責めをば責めと、責めつ含めつすること、定れる也。「劍樹共に解すとかや、石割地獄の」と云所をば、きつと低く成て、小足に拾う所也。

(…中略…)「飢へては鉄丸を呑み」などいふ所を待受けて、喜ふで、扇を左へ取て、打つ開きて、押して廻りなどする。

「小足に拾う・扇を左へ取る・押して廻り」等は、舞台上の所作を言う言葉であり、引用されている謡の文句を見たり聞いたりしただけではこの所作を演ずることはできない。したがって、このようにして謡と対応させ、型付的な情報が伝えられたのである。なお、これは世阿弥の談話を書き留めたものなので当然ながら、スタイルは記述式である。この記事については第5項でもう一度詳しく検討する。

一方、世阿弥自筆能本には、登場人物の風体や装束、舞事・出入事、太鼓の有無などのほか、演技に関するト書き風の注記が書き込まれている場合がある。後の「加筆式」に近いスタイルと言えるが、注記の数は全体として少なく、所作に直接結びつくものとしては以下の数例にとどまる。

\*ヒメヲウツヘシヒメマルヒフスヘシメノトモトリツキテナキシツムヘシ

(多度津左衛門)

\*ヲカシニトフヘシ／ホウシタツヘシ

(江口)

\*シウフウラケツニ コ、ノジブンヨリ タツヘシ

(江口。末尾の注記)

\*アルトキワイロニソミ コ、ニテ フネヨリイツヘシ

(江口。末尾の注記)

\*女イテ、コシヲカケテイヘシ

(雲林院)

\*女ハコシヲカクヘシ

(松浦)

\*ソツソトハタラキテ カ、ミヲソウニワタス所ニテ

(松浦)

\*コ、ニテソウノモチタルカ、ミヲマタトルヘシ

(松浦)

\*カエルヲトムヘシ／カヘリカ、リテ立テ云ヘシ

(阿古屋松)

\*コ、ニテ コシカケテイシツマルヘシ

(弱法師)

\*マウフセイナルヘシ

(弱法師)

言うまでもなく、これらの能の中ではたくさんの所作が演じられているはずだが、テキストには上記のようなわずかな数の指示しか書き込まれておらず、〈柏崎〉や〈難波〉など、所作に関する注記のまったく無い曲もある。〈江口〉の場合も舟から

出るところや床几から立つところの指示はあるが、遊女の曲舞をどう舞うかという指示はない。それではこれらのト書き風の注記は何かというと、個々の所作の指示というよりはむしろタイミングの注記なのではないだろうか。下線部にはタイミングの指示が明記されている。「この時分より立つべし」という指示の核となるのは「立つ」という所作の指示のように見えるが、江口の遊女が立って舞うのは自明のことである。「鏡を僧に渡す所にて」という注記によってはじめてこのような所作が在ったことを確認できる我々にとっては「鏡を僧に渡す」という指示が重要に見えるが、実は佐用姫の霊が僧に鏡を渡すことも、また、多度津左衛門が娘を杖で打つことも、謡のテキストからは当然想定内のことと言える。見るという文句に合わせて見、泣くという文句に合わせて泣くのならわざわざ書き記す必要はないが、もう少し複雑で時間のかかる演技の場合、最善のタイミングを指示することが、重要だったのではないだろうか。僧が謡のどこで立ち上がるか（江口）、木樵の老人をどこで引き留めるか（阿古屋松）等、一曲の進行に関する指示も、広い意味でのタイミングの指示と言える。

以上、「型付」と呼べる資料の無かった世阿弥・禅竹時代においても、日常のふるまいとは別の演劇的所作を言葉にして伝えている例のあることを確認し、その少ない例からうかがえる型付記述の原則を推定してみた。要点は、次の3点である。

- 1) 複数の作品に通用する舞事・働事等、定型的な所作が規則通りに連続する場合は、一度覚えてしまえば済むので型付資料が残りにくい。
- 2) 謡の文句の通りにあてぶりの舞うのなら、型付はいらない。日常のふるまいとは別の、舞台上での所作の類型ができると、それを謡の文句と結びつけて書き留める必要が生まれる。
- 3) どのような所作を演ずるかはテキストから自明の場合でも、演ずるタイミングが重要な場合は、謡の文句と所作を結びつけて書き留める必要が生まれる。

室町末期以降数多く編まれる型付資料の中にこれらの特徴がどのように受け継がれているのか、型付資料そのものの性質（玄人の手控えか素人に宛てたものか等）と合わせ今後も考えていきたい問題の一つだが、以下、本稿ではまず『宗節仕舞付』のクセに関する記述を取り上げて検討する。

### 3 『宗節仕舞付』に見えるクセの型付

『宗節仕舞付』は観世宗節（1509-83）自筆ではないものの、彼の活躍した天文

## 163 (80)

時代の内容を伝えたと見られ、まとまった型付としては最古のものの一つである(4)。全部で51番の型付が記されているが、その内、クセ部分の型付が少しでも記されているのは、〈江口・熊野・采女・朝顔・三井寺・八島・唐船・柏崎・桜川・花筐・羽衣・杜若・鶴・小塩・楊貴妃・朝長・東北(軒端梅)・松風・船弁慶・西行桜・遊行柳・源氏供養〉の22番である。〈井筒〉の居グセなどは、「さしごとをいひ、舞に成、ハかをあげ、哥になりて」のように記述を省略している。クセについて記述される曲のうち、〈朝長〉は床几に掛けての所作であり、〈八島〉も「敵には取り伝へじ」で床几を立った後、「惜しむは名のため…弓筆の跡なるべけれ」の5句分で「一ツ二ツ立まはり、ふミとめて」とあるのみなので、考察の対象からはずす。また、〈唐船〉はアゲハの後に身投げをしようとするシテを子供が左右から止めるという指示、〈鶴〉は鶴退治の仕方話の演じ方、〈松風〉は烏帽子と長絹の扱い方で、それぞれ特殊な記述なので、これらも対象外とする。

残る17番のうち、最も簡単な記述は、〈羽衣・楊貴妃・西行桜〉の3例で、「左右へ立廻り」(羽衣)、「いかにもしとやかに立廻り」(楊貴妃・西行桜)という指示のみである。〈西行桜〉には、詞章中に現れる方角と実際の方角を合わせるようにとの注意が添えられているが、具体的な所作としては「立廻る」としか記されていない。クセの最も基本が左右へ静かに立ち廻るという所作であり、「曲舞のうち左右に立廻り」は「クセは常の通り」というのと同じ意味なのだろう。これらに続いて簡略な記事が次の4例である(所作の記述に下線を付す)。

## ●三井寺

曲舞に成て、「春の夕暮」と云時分より立あがり、「げに惜しめども」と云時分より左右へゆるゆると立廻り、曲舞過て、

## ●小塩

曲舞に成て、「陸奥の」と云時分より静に立出、「色に染み香に愛でし也」と云まで正面へ向き、踏み止めて、「又は唐衣」と云時分よりゆるゆると左右へ立ち、よせひをし、曲舞過て、

## ●朝顔

曲舞になり、謡に似合候やうにゆるゆると左右へ立廻り、間々に踏み止め、人の目にたたぬやうに優に立廻り

## ●花筐

曲舞に成て、「我も画図に立添ひて」と云時一足二足ほど立出て、踏み止めて、

「されどもなかなか」と云時分より立廻り、間々に踏み止め、つめひらきをして、左右へ立廻り、曲舞果て、

〈三井寺・小塩・花筐〉では、どこで立ちクセを舞い始めるか、そしてどの謡の箇所から「立廻る」所作を始めるかが示されている。〈小塩・朝顔〉では、左右へ立ち廻る合間に「よせい」や「踏み止め」の所作を入れよと言う。〈花筐〉には「踏み止める」所作に加えて「つめひらき」も登場しているが、これは現在の「サシコミ（シカケ）・開」や「打込・開」等に相当する前後の動きと思われる。先に見た〈羽衣〉等の3例においても、左右に「立廻る」合間にはこうした所作—よせひ・踏み止む・つめひらき—等が、適宜入れられていたことが想像できる。「間々に踏み止め」はただ止まるのではなく、そこに上半身の所作があったのだろう（後述）。次に掲げる〈船弁慶・熊野〉も、クセに関しては上記7例と同程度の分量の記事しかないが、アゲハを境に前後が分けられ、後半の所作がより具体的に記されている。

#### ●船弁慶

曲舞になりて、アゲハの前をバつめひらきをして、アゲハをあげてより小さく立廻り、「御身の咎の無き由を」と云時判官の方を見て、「終にはなびく」と云より又立廻りて、仕留め、

#### ●熊野

曲舞になりて、「仏も元は」と云時分より左へ大輪に一ツ廻り、アゲハをあげて、「熊野権現の移ります」と云時分より静に右へ廻り、「今熊野、稲荷」と眺めやりて、一ツ廻りて仕留めて、

両曲とも舞い始めや「廻り」始めの指示以外に何かを見る（眺める）所作を記述し、しかもそのきっかけとなる謡の文句を明示している。アゲハ前は「つめひらき」「左へ大輪に一ツ廻り」と単純な動きだが、アゲハ後はこの「見る」所作を含め、所作の数が多く指示も丁寧である。

以上の9例に比べ、以下に挙げる8例はクセ部分の記述が長く詳しくなっているが、前半は概して簡略で後半になると所作の記述が詳細になるという傾向は、多くの曲に共通する。以下、各曲の曲舞部分の記事（「曲舞になりて」「曲舞のうち」等は省略）を掲げ、所作の連なり方やその記述の仕方を検討していくことにする。所作のきっかけとなる謡の指示が在る場合は所作の前に\*を付し、謡の文句に合わせ

た表意的な個別の所作と思われる部分は【 】で括ってある。

●江口

「夕べの風に誘はれ」と云時床木を立ち、「松風羅月」と云時分より右へ立廻り、  
「翠帳紅閨」と云時正面へ廻り向き、「枕を並べし」と云時扇を耳の通りへ上げ、  
「いつのまにかハ隔つらん」と云時、扇を下げ、アゲハをあげて、左へゆるゆ  
ると立廻り、正面へ向き、仕留めて、

\*立→\*右へ廻る→\*正面向く→【\*扇を耳の近くに上げ→\*下ろす】→アゲハ  
→左へ廻る→正面向く→トメ

アゲハの後には特別の所作がない。「枕を並べし」にふさわしい所作を扇で演ずる  
他は、〈三井寺・小塩・熊野〉等と同様、舞台を立廻るのみ。廻り始めと廻り終  
わって正面へ向き直る箇所の謡を指示するのは以下にも頻出する定型である。舞台  
上を廻る向きは、ここではアゲハ前が右、後が左だが、逆の例も多い。

●采女

「勅に従い」と云時より静に立出、「忍ぶもじずり誰もみな」と云時踏み止め、  
後ろへ静に開き、「靱感もつて甚だし」と云まで踏み止め居て、「されば浅香  
山」と云時より立廻り、アゲハをあげ、「影も巡るや盃」と云時扇にてそとさ  
し、其まゝ右へ小さく立廻り、「采女の衣の色添へて」と云時正面へ廻り向き、  
「大宮人の小忌衣」と云時先へちと立出、「桜をかざす」と云時扇を上げ、かざ  
して左へ廻り、「舞歌の曲」と云時分正面へ廻り向き、「拍子を揃へ、袂を翻  
す」と云時、「拍子を」と云時高からぬやうに拍子を右にて一ツ踏み、やがて  
左右にて二ツ重ねて踏み、「袂を」と云時左の袖を見、仕留めて、

\*立出→\*踏み止め→後ろへ開く→\*静止→\*廻る→アゲハ→【\*扇で指す】→  
右へ小さく廻る→\*正面向く→\*先へ少し立出→【\*扇をかざす】→左へ廻る→\*  
正面向く→【\*右足拍子一つ→左・右足拍子→\*左袖を見る】→トメ

ここには「後ろへ静かに開く」という所作が登場する。「つめひらき」とは違い、  
後ろへ静かに開いた後はいったん止まるらしい（〈軒端梅〉ではクセの舞い納めに  
登場）。扇で何かを指し示す、扇を頭の近くへかざす等、扇を定位置よりも上げる  
所作をした後は、そのまま手を下ろさずに立廻るようだ（波線部）。〈桜川〉にも扇  
で花を指した後、「そのまま」右に廻るとの指示がある。現代の所作単元に「サシ

コミ→ヒラキ」「左右→打込」等、強く結びつくグループがあるのと同様、まだ所作名が確定してはいないこの時代にも所作 A の後は必ず所作 B という連携はあったろう。またそれを書き留める際も、扇で指した後「そのまま」と言えばそれは右手を下ろさずにという意味だ、というような暗黙の了解ができていたのだろう。

### ●遊行柳

「尋ね上りし」と云時ちと先へ立出、「されバ都の花盛り」と云時分より右へゆるゆると大輪に立廻り、「庭の面」と云時分正面へ廻り向き、「四本の木陰枝垂れて」と云時ゆるりと高く見、「暮れに数ある」と云時低く見て、「沓の音」と云時拍子一ツとつくりと踏み、アゲハあげてよりゆるゆると廻り、「恋路もよしなや、これハ老たる柳色の」と云うち、細かに拍子踏み、ちりちりと働き、「狩衣」と云時に、衣の左の袖を見ながらそのまゝ左へ立廻りざまに、「風折」と云時ハ持たる扇にて着たる風折をさし、「立舞ふも夢人を」と云時、静かに、弱々と立廻り、

**\*立出→\*右へ廻る→\*正面向く→【\*高く見る→\*低く見る→\*足拍子一ツ】→アゲハ→廻る→\*細かく足拍子・ちりちりと働く→【\*左袖を見る→左へ廻る→\*扇で風折を指す】→廻る**

謡に合わせて蹴鞠の庭を囲む木々と鞠を蹴る足下を見る所作は、〈江口〉の扇を耳の近くで上げ下ろしする所作と同様、立ち止まってるものだろう。袖や風折を扇で指す所作も謡に合わせたものだが、アゲハの後の「ちりちりと働く」は少し異質である。以下に挙げる〈柏崎・杜若・源氏供養〉の二段グセでも、アゲハの後に「ちりちりと」「にぎにぎと」「うきうきと」といった指示が見え、クセ後半の演じ方らしい<sup>(5)</sup>。〈柏崎〉の例と考え併せると、細かく踏む足拍子とセットになっているようでもある。「恋路もよしなや…」という謡はあてぶり風の所作のしにくいこともあり、一種の心情表現や強調表現として用いられているのだろう。ちなみに現行の『観世流仕舞形付』では「六拍子・右へノリ」と記されている。

### ●柏崎

「思ひの煙り胸に満つ」と云時分ちと立出、踏み止めて、「月の御影や明らけき」と云時遠く空を見、「真如平等のうてな」と云時分より立廻り、「結ばをれぬぞ悲しき」と云時分正面へ廻り向き、「罪障の山高く」と云時ちと立出、高く見、「生死の海深し」と云時下を見、「いかにとしてか此生に、此身を浮か



めんと、げに嘆けども人間の」と謡ふうちをさし俯き、後ろへ静に開き、「口四」と云時扇を口へそと当て、やがて扇を下げて、アゲハをあげて、左右へ立廻り、時々踏み止めて余情をし、あまりにしげくハ廻らぬやうにしてつめひらきをし、「宝の池の水、くどく池の」など云内を、ちりちりと身を扱い、拍子を人の耳にたゝぬやうに踏みなどして、左右へ廻り、「弥陀尊、願いをかなへ給へや」と云時手を合て下に居て、

＊立出→踏み止め→【＊遠く空を見る】→＊廻る→＊正面向く→【＊立出・高く見る→＊下を見る】→【＊俯く】→後ろへ開く→【＊扇を口に当て・扇を下げる】→アゲハ→左右へ廻る（踏み止めて余情）→つめひらき→＊ちりちりと身を扱う・足拍子→左右へ廻る→＊手を合わせ下居

「少し出て踏み止め、廻って正面へ向き、後ろへ開いたら止まる」といった所作の定型的な連なりが、ここにも見られる。謡に合わせて遠くや上下を見たり扇を口へ当てたりする所作の時は踏み止めているのも、既に見てきた例と同様である。アゲハは一度目の方（アゲハ1）で、そこから〈遊行柳〉と同じく足拍子を踏み「ちりちりと身を扱う」所作の「宝の池の水」までは16句、そこからトメの「南無婦命弥陀尊」までは二度目のアゲハ（アゲハ2）も含めて17句の謡があるが、所作については大まかな指示のみ。以下の二つの二段グセを見ると、アゲハ1の後よりアゲハ2の後の方が激しい動きになるようである。本曲にはそのような記述はないが、波線部「あまりにしげくハ廻らぬ」がアゲハ2の前の注意に相当するのかもしれない。「踏み止めて余情」は具体的なあてぶりよりも抽象性が高そうだが、いずれにせよ、上半身の所作をするときには「踏み止め」ている。

#### ●杜若

「あづまの方に行」と申時分少先へ立出、「行雲の」と申時踏み止め、「伊勢や尾張の海づらに、立つ波を見て」と云時静かに景氣を眺め、「うち眺め行けば」といふ時分より左へ立廻りて、アゲハをあぐる。其後、右などへ立廻り、舞台の下を見、「沢辺に匂ふ杜若、花紫のゆかりなれば、妻しあるやと、思ひぞ出づる都人」と云時泣く。謡のうち、ちとづゝあひしらひ、控へ候て、後のアゲハあげてより、左右へ立廻る。うきうきとはたらき、謡の内、似合候所にて拍子などちりちりと踏み候てよく候はん歟。

**\*立出→\*踏み止め→【\*景氣を眺める】→\*左へ廻る→アゲハ→右へ廻る→舞  
台下を見る→【\*泣く】→謡をあしらう→控える→アゲハ→左右へ廻る（うきう  
きと働く・ちりちりと足拍子）**

「少し出て踏み止める」という所作の連なりがある。左へ廻った後に「正面へ廻り  
向く」との指示がないのは直接アゲハにつながる場合の定型らしい。アゲハの前に  
「上を見る」「扇を上げる」等の所作があるときは、その前にどの謡で正面へ向くか  
の指示があるが、本曲や前掲の〈采女〉など、そうした所作が入らないときはその  
まま「アゲハをあげ」と記す。アゲハの謡もそこで正面を向くことも決まっている  
ので、わざわざ記さないのだろう。本曲ではアゲハ1・2両方に言及しており、ア  
ゲハ2の後に「うきうきと働く」「ちりちりと踏む」と激しい所作が出ている。ア  
ゲハ1の後の「ちとづゝあひしらい控へ」は「踏み止めて余情」と同様、ぐるぐる  
廻るばかりでなく立ち止まって謡に合った所作をするということで、アゲハ2の後  
との差異を明確にする工夫と思われる。

#### ●源氏供養

「そもそも」といふより脇のそばへ寄り、巻物をつくづくと見、「終に覚樹の花  
散りぬ」といふまで見て、「空蟬の」といふより右の方へゆるゆると立廻り、  
ときどき踏み止めてあいしらい、又左右へ廻りなどして、「松風の吹とても」  
と云時松を見るていをし、「業障の薄雲ハ、晴るゝことさらになし」と云時、  
扇を胸に当てゝ少俯き、一ツ二ツあふぎ、「七宝莊嚴の、真木柱のもとに行かん」  
と云時舞台の右角の柱のそばへすると寄り、「藤の裏葉」と云時分よ  
り静かに立廻り、アゲハをあげて、にぎにぎと立廻り、「鉦うち鳴らして」と  
云時、扇にて左の手をちやうど打ちて仕留め、

**【\*脇へ寄り→\*巻物を見る】→\*右へ廻る（踏み止め・あしらう）→左右へ廻  
る→【\*松を見る→\*扇を胸に当てて俯く→煽ぐ】→【\*角柱へ寄り】→\*静か  
に廻る→アゲハ→にぎにぎと廻る→【\*扇で左手を打つ】→トメ**

これも二段グセである。「アゲハをあげて」はアゲハ2の方で、その後は「にぎに  
ぎと立廻り」と指示されている。アゲハ1は「空蟬の」の10句ほど後で、その後や  
はり10句ほど謡があつて松を見る所作となるので、「又左右へ廻りなどして」の直  
前にアゲハ1があり、これ以降がアゲハ1後の所作に相当するのだろう。既に見て  
きたことだが、右へゆったりと立廻る所作と「踏み止めてあいしらい」が分けて記

されていることも再度確認しておきたい。舞台上の移動と立ち止まっての（したがって主に上半身の）所作は別物なのである。但し、「真木柱のもとに行かん」だけは、柱のそばへの移動がまさに「あてぶり」的な所作となっている。

### ●桜川

「我れも夢なるを、花のミとなるぞ悲しき」と云時、花の方をゆるりと見やりて、しとやかに泣きて、其後左右へ立廻り、「徒になさじと水を堰き、雪を湛へてうき波の」と云時舞台先を見やり、「木華開耶姫の、御神木の花なれば」と云内に舞台先へ寄り、「風もよぎて吹き」と云時花を見やり、扇にて花をさし、そのまゝ小さく右へ廻り、「水も影を濁すな」と云時舞台先の下を見て、「袂をひたし」と云時左の手にて小袖の裾をかい取りて、「裳裾をしほらかして」と云時水を見て、「花に寄辺の」と云時、その足にて左の方へ廻り、正面へ向き、「水堰き止めて」と云時、舞台の柱のそばにて、扇にて水を堰き止むるやうにして、「あたら桜の」と一句謡ひて、

【\*花を見る・泣く】→左右へ廻る→【\*舞台先を見る】→\*舞台先へ寄り  
【\*花を見る・扇で花を指す】→小さく右へ廻る→【\*舞台先下を見る→\*左手で裾を取る→\*水を見る】→\*左へ廻る→正面向く→【\*扇で水を堰き止める】

本曲と次の〈東北〉は、特に見る所作が多い。上記の二段グセなど書き方は違うが、クセが始まってしばらくは動き回らず「桜を遠く見る」「泣く」という上半身の所作をおこなっている。その後はアゲハにも言及せず、川面を見、神木の桜を見、水に映るその影を見る。花は目で見るだけでなく扇で指すことによっても示し、この指した扇を下げずに「そのまま」右へ廻るのは〈采女〉と同様である。扇で指したまま廻ることで、一面に咲き誇る桜の情景を示すことにもなるのだろうが、まずは所作の連なりとして確認しておく。舞台先の下を見る所作は先の〈杜若〉や次の〈東北〉にも見え、やはり一つの定型的所作だったと思われる。裾を取り、水を堰き止める所作はクセの定型ではないので、詳しく記している。

### ●軒端梅（東北）

「水上は山陰の賀茂川や」と賀茂の方を見やり、「末しら川の」と云時白川の方をゆるりと見やり、「庭二ハ池水を」と云時舞台先の下を見、「出で入」と云時分より立廻り、アゲハを上て、「夏闌けて、秋来にけり」と云時、南より西の方をゆるりと見やりて立廻り、「池水に映る月影ハ」と云時まへに見つる所を

見やりて、「東北」と云時分後ろへ静かに身を開き、仕留めて、

【\*賀茂の方を見る→\*白川の方を見る】→【\*舞台先下を見る】→\*廻る→アゲハ→\*南から西を見る・廻る→【\*舞台先下を見る】→\*後へ身を開く→トメほとんどが「見る」所作の指示である。クセになってしばらくは舞台上を廻らず、謡に出てくる場所を見る所作に終始する。アゲハの後も舞台上を廻るのは定型だが、南から西へと見渡す所作が加わって夏から秋への移り変わりを示している。これは舞台上を廻りながら南から西へ見るのではなく、まず見渡してから廻るのだろう。後ろへ身を開いた後はトメなので、当然静止する。これも上述のとおり所作の連なりの定型である。

以上『宗節仕舞付』が収めるクセの型付を丁寧に読み取ってみた。本資料は記述に省略が多すぎるため、従来は、書かれているわずかな部分の演出が現行と異なる場合にその箇所注目し、能演出の幅や変遷の過程を考える材料としてきた。しかし省略部分は我々にとっては「書かれていないので判らない」ものだが、当時の役者にとっては「判るから書かない」部分だったとも言える。少なくともクセに関しては、所作単位と呼ぶべき定型的な所作や、ある特定の所作と所作との間の強いつながりが見えることを確認し得たと思う。省略が多いと言っても恣意的に記したり記さなかったりしているわけではなく、同じクセについて複数の古型付の記事を比べると、ほぼ同じ詞章に所作の記述が集中する。必ず書き留めなければならない部分と書かなくても判る部分とがあり、本書の記述もそれに従っているのだろう。本書から読み取れるクセの舞い方とその記述ルールとしては、次の諸点が挙げられる。

- 1) 舞台上を左または右へ廻る所作は必ず正面を向いて終わる。廻り始めや正面に向ききかけとなる謡が示されるが、廻ってそのままアゲハになるときは廻り始めの謡だけを示しアゲハまでに正面を向くことになる。
- 2) 「廻り→正面へ向く」の他にも、「先へ立出→踏み止める」「後ろへ開き→踏み止め（静止・トメ）」、「扇で指す→扇を上げたまま右へ廻る」「ちりちりと働く+細かに足拍子」等、密接に結びつく所作の連なりが見られる。
- 3) 「ちりちり」「にぎにぎ」「うきうき」はクセの後半（二段グセの場合はアゲハ2の後）に用いられる文言である。
- 4) 何かを見たり扇を扱って何かを表すなど上半身の所作を見せるときは、立ち

止まっていることが多い。舞台上を廻る所作と、謡に合わせた上半身の所作は、別個に演じられる（記述される）のが原則と見える。

- 5) クセが始まってすぐには廻り始めないことが多い。謡に合わせ上半身の所作を見せたのち、舞台を廻る。こうした所作が無い場合、クセ前半の記述はいたって簡単である。

さらに6番目の特徴として、「見る」所作の重視ということが挙げられる。〈桜川〉や〈東北〉は極端な例かもしれないが、それ以外のクセでも、定型的な所作や謡に合わせてあしえれば良いらしい所作とは別に、何かを見る所作が詳しく指示されているのは興味深い。謡われる情景は、それを見る所作を演じその所作をまた観客に見てもらうことによって伝えるのがルールだったと言えそうである。

#### 4 『禪鳳雑談』に見えるクセの型付

実はこの「見る」所作の強調は、少し時代を遡った金春禪鳳の時代にも既にあった傾向のようだ。『禪鳳雑談』に〈東北〉のクセに関する記事があり、そこでも「見る」所作について多く言及されているのである。それは「同（永正九年）十二月十三日夜、中市坂東屋に被留候時、好文木一番稽古也」で始まる一連の記事中に見えるもので、何かの機会上演メモではなく、「こう舞え」という規範を述べたものである。また、クセのほぼ初めから「舞」に至るまで、すなわち本曲の舞グセ全体について型を記している点でも貴重である。以下、まず『観世流仕舞形付』により現行観世流の仕舞の型（二重下線は『禪鳳雑談』引用箇所）を示した後、『禪鳳雑談』の当該記事を掲げる。

所は九重の。<sup>立</sup>東北の靈地にて。<sup>右ウケ</sup>王城の。<sup>正へ直シ</sup>鬼門を守りつつ。<sup>左拍子</sup>悪魔を払ふ雲水の。<sup>正へ出</sup>  
 水上は山陰の賀茂川や。<sup>サシ込</sup>末白川の波風も。<sup>サシ回シ</sup>いさぎよき響きは、<sup>打込</sup>常楽の縁をなす  
 とかや。<sup>正中へサシツメ</sup>庭には。<sup>サシ回シ</sup>池水を湛へつつ。<sup>角へ行</sup>鳥は宿す池中の樹。<sup>右へ小サク回り</sup>僧は敲く月下の門。<sup>角トリ</sup>  
 出で入る人跡数々の。<sup>左へ回り</sup>袖を連ね。<sup>大小前より正中へ出</sup>裳裾を染めて。<sup>サシ込</sup>色めく有様は、<sup>左右</sup>げにげに花  
 の都なり。<sup>肩広ゲ</sup>シテ「見仏聞法の数々」<sup>上</sup>地「順逆の縁は弥増に」<sup>大左右</sup>日夜朝暮に懈らず、<sup>左拍子</sup>  
 九夏三伏の夏閑けて、<sup>正先へ打込</sup>秋来にけりと驚かす。<sup>身ヲ投出</sup>澗底の松の風一声の秋を催して。<sup>右へ回り</sup>  
 上求菩提の機を見せ、<sup>當地より正へサシテ角へ行</sup>池水に映る月影は、<sup>肩上ゲ下ヲ映シ見</sup>下化衆生の相を得たり。<sup>肩カザシ左へ回り</sup>東北陰  
 陽の。時節もげにと知られたり。

一、とうばくろんは王城のうしとらにて候間、「鬼門」と候時、うしとらよりしてひつじさるを見くだし候。さて、南は「かも川」、北は「しら川」と東へ見くだし候。あふぎをさしてもよく候。さて「庭にはちすい」といふ時、ひだりへまわる。池水を見候。「ちゝう」といふ時木をみる。何にも、まわる事、ひやうしにのせ候てよし。「袖をつらねもすそをそめて」と云は、人のあつまりなり。見物衆を見てよし。さて、あげはにあふぎをひらく。「松のかぜ」をも見る也。「池水にうつる月かげ」と又見る。「下けい衆生のさう」と下を見る。「上ぐうほだひ」と上を見る。…

ここに登場する所作は現在のクセの型と比べると圧倒的に数が少なく、しかもそのほとんどが「見る」所作で占められている。まず「鬼門」では、丑寅（北東）から未申へ見くだす。「見くだす」は次の用例を併せ見るに、一点を見るのではなく、視線を移動させることで距離や範囲を表す所作と考えられる。次は、『雑談』では「南は賀茂川、北は白川」となっているが、「水上は賀茂川、末は白川」の誤写だろう。謡に合わせて上流から下流、すなわち東へ「見くだす」所作と思われる。視線ではなく扇で指して、同じく水上から東の白川への流れを示す替の型も記している。北東と南西、上流と下流、後半にある上と下、どれも対になる方向を両方見ることで対比が明らかになり、一方だけを見るよりもはるかに判りやすく「何を見ているか」が示される（扇を使う替については後述）。続いて「庭には池水」で左へ廻るという。下線部は左へ廻りながら謡に合わせて池水や樹を見る所作をするようにも読めるが、『宗節仕舞付』に多くあった「見る」所作が踏み止めた状態でおこなわれていたのとは合わない点や、池をのぞき込むのに歩きながら広い範囲を示す必然性を感じられない点が不審である。かといって、まず池水を見てから左へ廻り正面へ向き直ってから「池中の樹」を見るのでは忙しいし、ここで廻りながら樹を見るのなら話は元に戻ってしまう。「木を見る」所作が池中の樹影を見るのだと、池水を見る所作の繰り返しになり、文字に宛てて樹木の高い位置を見るのも理屈に合わない。ここは、冒頭から立ったままいくつかの方角を見る所作を演じていたシテが「庭には池水」の謡(8句目)をきっかけに舞台を左へ廻り、「池中の樹」までに正面を向いて、ここで初めて「池水＝池中の樹」を見る、ということなのではないだろうか。「袖を連ね…」については、この表現が群集を意味するとの説明を付けて、見物衆を見よと言う。アゲハで扇を開き、「松の風」という目に見えないものも見

る所作をし、「池水に映る月影」ではまた池を見る所作をし、「上求菩提」「下化衆生」ではそれぞれ上と下を見よ、と、おおよそこのような内容である。

この『禪鳳雑談』の記事は、一読した限りでは〈東北〉のクセについてのまさに雑談で、これだけでは「当時の能は目使いを重視していた」程度の情報しか得られないように見える。だが、先に分析した『宗節仕舞付』の記事を踏まえてみると、実はこの記事は、雑談を書き留めた結果このような省略の多い漠然とした内容になったのではなく、まさにこれ自体が当時の型付そのものなのではないかと思われるのである。初めは立ったまま謡に合わせて見る所作をする。それから左に大きく廻り、立ち止まってまた見る所作を演じ、アゲハをあげ、上と下を見て舞い納める。ここには〈東北〉のクセを舞うために必要十分な情報がすべて書き込まれていると言ってよいのではないだろうか。

それではこのたくさんの見る所作は、この後どうなってしまったのだろうか。これには、賀茂川から白川へ「見下す」かわりに扇で指してもよいという波線部の記述が参考になると思われる。何かを見る所作をより明確に示すには、視線を向けるより扇で指したほうが効果的だろう。『宗節仕舞付』で「見る」所作が指定されている箇所は、現行でも「上を見る」「下を見る」のままの場合もあるが、サシ・サシ廻シ・打込・胸指など、扇で指し示す型に変わっていることも多い。雲ノ扇・抱エ扇なども、現行演出では日が昇る様子や遠くの空に照る月を見る際に用いられるが、元来はただ見るだけの所作をより華やかにかつ判りやすく示すために工夫されたものだったのかもしれない。さらに大胆な言い方をするなら、最も基本的なサシコミ・ヒラキのような所作も、結局は「見る」ことの大きな表現であるとも言えるのではないか。この点に関しては、クセのような定型的所作の多い部分以外にも目を向け、より多くの型付資料を検討したうえで考えてみたいが、とりあえず現段階の推定として提示しておく。もう一つ、あくまで印象ながら、このように復元できるクセの所作、特にクセが始まってから左（または右）に廻り始めるまでは、舞踊というより謡や語り芸の合間の身振り手振りに見えるということも付け加えておきたい。藤田隆則氏は曲舞と大江の幸若舞の類似性を指摘したうえで、世阿弥時代には能のクセもシテが謡いながら舞っていた可能性なども述べておられる<sup>(6)</sup>。藤田説の妥当性を判断する材料を今は持たないが、『禪鳳雑談』やさらに『宗節仕舞付』まで降ってもクセの所作が秘術を尽くして舞うというより「謡をあしらう」ものであるということは、大いに注目すべき点と考えている。

## 5 『申楽談儀』に見えるクセの型付

最後にもう一つ、以上のクセ型付の分析を踏まえ、先に触れた『申楽談儀』所収「地獄の曲舞」の記事（適宜番号を付す）を読み直してみたい。

①序をば序と舞、責めをば責めと、責めつ含めつすること、定れる也。②「剣樹共に解すとかや、石割地獄の」と云所をば、きつと低く成て、小足に拾う所也。③さやうに、責めては延べ責めては延べ、④「火燥足裏を焼く」など云所にては、はや手も尽き。いかん共せられぬ所にては、後などへ理もなく踏んで退り、きりゝきりゝと廻り手などして、⑤「飢へては鉄丸を呑み」などいふ所を待受けて、喜ふで、扇を左へ取て、打つ開きて、押して廻りなどする。⑥かやうに、道を守り得て、すべき時節時節有を、たゞ面白しと斗見て、いまだ手も尽きぬに、くると廻り廻りなどする、あさましき事也。

①は曲舞全体の舞い方にかかわる指示と思われるので後述するが、②以下を一読して気づくのは、記述がクセの後半に偏っていることである。「地獄の曲舞」は、『貞慶消息』に拠って無常を述べた前半と『目蓮経』に基づく地獄巡りの後半からなる長大な二段ゲセ<sup>(7)</sup>で、冒頭の「須臾に生滅し」からアゲハ1「三界無安…」まで29句の詞章を連ねるが、その部分については謡の引用も具体的な所作の指示もない（現行〈歌占〉ではアゲハ1の直前まで床几に掛けているが本来の形ではあるまい）。参考までにアゲハ1以降の詞章を掲げ、世阿弥の言及箇所を枠で囲んでおく。

（アゲハ）三界無安猶如火宅、天仙なほし死苦の身なり、況や下劣、貧賤の報においてをや、などかその罪軽からん、死に苦しみを受け重ね、業に悲しみなほ添ふる。ざんつい地獄の苦しみは、白中にて身を斬ること、切断して、血狼藉たり、一日のそのうちに、万死万生たり、剣樹地獄の苦しみは、手に剣の木をよづれば、はくせき零落す、足に刀山踏む時は、剣樹ともに解すとかや、石割地獄の苦しみは、両崖の大石、もろもろの罪人をくだく、次の火盆地獄は、頭に火炎を戴けば、はくせきの骨頭より、炎々たる火をいだす。ある時は、焦熱大焦熱の、炎にむせびある時は、紅蓮大紅蓮の、氷に閉ぢられ、鉄杖頭を砕き、火燥足裏を焼く。（アゲハ）飢ゑては鉄丸を呑み、渴しては、銅汁を飲む



とかや、地獄の苦しみは無量なり、餓鬼の苦しみも無辺なり、畜生修羅の悲しみは、われらにいかで勝るべき、身よりいだせる咎なれば、心の鬼の身を責めて、かやうに苦をば受くるなり、月のタベの浮き雲は、後の世の迷ひなるべし。

②に引用される文言は、後半の地獄巡りが始まってからでも11句目である。「小足に拾う」は正確には分からないが、身体を低くし小さな歩幅で細かく足を踏むような所作だろうから、劔の山を踏み劔の樹木に取りすがらねばならない地獄の描写にふさわしいものと考えられる。それと同様に、火盆地獄や焦熱地獄や紅蓮地獄についても詞章にふさわしい印象的な所作をポイントごとに演じてはまた元の立ち姿に戻るのが、③で言う「責めては延べ」の実態だったのではなからうか。④は、波線部を地獄巡りする男の状況ではなく長大なクセを舞うシテの状況として読むべきだろう。地獄の責めに抗すべき方法がないのではなく、様々に「責めては延べ」て所作を見せ、劔の山を踏むところでは「小足に拾う」所作もしてしまった後、同じく足下からの「火操足裏を焼く」責めを表すのに、舞うべき手も尽きてどうしようもなければ後ろへ下がり小さくキリキリと廻る型などを演じろ、という文脈と考えておく。⑤に言うアゲハ2後の所作が現行クセのアゲハ後の所作に通じることはすでに三宅氏が指摘されている通りである<sup>(8)</sup>。⑥の「すべき時節」は、詞章にふさわしい所作という意味も含むかもしれないが、それよりもアゲハ1に至るまでの前半か、アゲハ1と2の間か、アゲハ2以降か、という「時節」によって演ずる所作も変わることが重要だったはずである。つまり、①で序と責めの舞い方を区別せよというのと同じことと考えられる。ついでながら、①でいう「序」はクリのことではなくクセの前半部分のことだろう。また、「責めつ含めつ」は、序の舞い方と責めの舞い方両方に対応しているのではなく、責めの部分だけの舞い方についての文言で、③の「責めては延べ」と同じことを指しているのだろう。すなわち①は、「クセ前半の序の部分は序らしく舞え。後半の責めの部分は責めにふさわしく、詞章に合った目立つ所作をポイントごとに入れていけ」という指示で、その具体相が②以下に記されていると読むべきではないだろうか。キリキリと廻るような所作は責めの部分で演ずべきものというのは、『宗節仕舞付』で「ちりちりと身をつかう」所作が後半にしか出てこなかったこととも通じている。一方の序の舞い方には具体的な説明がないが、『宗節仕舞付』や『禪鳳雑談』で見たクセ前半の舞い方、すなわち、遠くを見る・扇を扱う・俯く等、謡の文言をあしらう上半身の所作や、

左または右へ大きく一度廻る程度の動きは、まさに「序」らしい舞い方と言えるだろう<sup>(9)</sup>。詞章の面から考えてもこのような所作は、地獄巡りの物真似を見せる後半と違い無常を慨嘆するクセ前半の内容にふさわしい。

推測を重ねたものではあるが、このように読み取った「地獄の曲舞」の舞い方は『宗節仕舞付』に書き留められたクセの舞い方と意外に近いところにある。『宗節仕舞付』には省略も多く、また書き留められている内容も現行演出や同時代または少し後の他の型付資料の記述と異なる場合が多い。だが、クセ全体の流れや、どのような所作をどのような時に書き記すかというルールが存在するらしいことは、第3項で確認したとおりである。その大まかなルールによって浮かびあがる宗節時代のクセの演技が、禪鳳時代さらに世阿弥時代のクセの演技と通じるのならば、そこに記された型付およびその記述ルールは、ある時代・ある流儀（または役者）の恣意的な工夫ではなく、能という芸能の実態（この場合はクセの舞い方やその書き留め方についての理解）を、ある程度正確に反映していると考えても良いのではないだろうか。

## おわりに

以上、新たに始めた文理融合の研究プロジェクトについての報告をおこなった後、そこから得た視点による型付研究の第一回として、『宗節仕舞付』に見えるクセの型付記述ルールの分析を試みた。前提として、型付資料出現以前の状況についても簡単に触れた。定型的な所作の多いクセの型付はあまりに省略が多く、そのままではたとえ工学的知見を利用しても、書かれていない部分の所作を埋めることはできない。しかし本稿で試みたように複数の曲を比較検討することにより、所作の名称や連続の仕方などの定型を見出すことは可能である。定型とそれが入るべき箇所が見つかれば、定型である故に書かなくても判ることとして省略されている記述を補ってやることができる。そのような作業をおこなったうえであらためて、なお残る空白部分を計算によって埋めていくことは可能なはずである。もちろんこうした比較検討は、クセのように定型的な所作の連なりが多い小段だからこそ可能だった方法である。たとえば「ノリ地」に合わせた舞や修羅能の仕方話などには有効ではないかもしれない。今後はクセ以外の謡舞小段についても範囲を広げ、また『宗節仕舞付』以外の型付資料も対象にして、様々な角度から記述のルールを明らかにしていきたいと考えている。

## 注

- 1 藤田隆則氏「能の「型」以前―「舞のパターン」と「物まね（仕舞・目付）」」（『楽劇学』6号, 1999年）は、見開き2頁のシンポジウム発言要旨だが、江戸時初期までの能の謡舞を「連形」と「つなぎ」の二つで把握するという卓見が示されている。舞のパターンを基礎とし「仕舞・目付」を上級・応用レベルの秘伝とする考え方には疑問も感じるが、本研究プロジェクトで考えていくべき問題と深く関わる指摘として刺激を受けた。
- 2 挑戦的萌芽研究「3 DCG 所作データベースに基づく能の「型付」資料未記述部分の解明」、異分野融合による方法的革新を目指した人文・社会科学研究推進事業「工学的知見の活用による能楽「型付」の記述ルール及び技芸伝承システムの解明」。
- 3 ボストン大学の assistant professor である Carrie Preston 氏が、Royall Tyler 訳の The Mountain Crone (Yamamba) に基づいておこなった実演（2009年5月18日）の振付ノート。
- 4 能楽資料集成所収の本文に拠っているが、正確な翻刻は同書で簡単に読めるので、ここでは内容の判りやすさを優先し、適宜漢字を宛て仮名遣いを変えなどしている。
- 5 『宗節仕舞付』ではクセ以外にも〈卒都婆小町・通小町・当麻・熊野〉等で「ちりちりと」が使われているが、足拍子を踏んだり細かく身を動かす場面が多い。
- 6 藤田隆則氏「能のクセと幸若舞の舞い方の共通点」（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター平成20年度第4回公開講座「幸若舞に能の源流をみる―中世芸能の伝承と復元〈敦盛〉」資料集所収, 2009年2月）。
- 7 松岡心平氏「『地獄の曲舞』典拠考 貞慶消息・曾我物語との関連をめぐって」（『観世』昭和55年4月号）、落合博志氏「『地獄の曲舞』と目連経」（昭和57年11月16日、能楽懇談会研究部会口頭発表）、黒田彰氏「作品研究「歌占」」（『観世』平成3年7月号）。
- 8 三宅晶子氏「世阿弥の物まね論―舞曲舞の成立―」（『中世文学』42, 1997年5月、『歌舞能の確立と展開』（2001年ベリかん社）所収）。型付を後代のもものとして考察の対象からはずし、あくまで詞章の緻密な分析に基づいて世阿弥が舞曲舞を創出する過程を跡づける三宅氏の立場は、型付を研究対象とする本稿の立場とは大きく異なるが、表意的な所作と所作をつなぐ道具として定型的所作が利用されるとの指摘や、実質的意味のない和歌的修辞と定型的所作の組み合わせによって余情が生まれるしくみの分析など、能の所作を考える上でも重要な先行研究である。
- 9 禅鳳時代の「女舞」冒頭に舞台を左廻りに廻る部分や〈道成寺〉乱拍子の前半（やはり舞台を左廻りに廻る）は「序」と呼ばれる。拙稿「〈序ノ舞〉の祖型」（『国語と国文学』61巻6号、『能の演出その形成と変容』（1998年若草書房）所収）。

\*本文中、世阿弥伝書の引用は日本思想大系24『世阿弥禅竹』（岩波書店）、世阿弥自筆能本演出注記は『世阿弥自筆能本集』（岩波書店）、金春禅竹・禅鳳伝書の引用は『金春古伝書集成』（わんや書店）に拠るが、校訂に関わる記号を省くなど、一部表記を変更している。

\*本稿は、科学研究費挑戦的萌芽研究「3 DCG 所作データベースに基づく能の「型付」資料未記述部分の解明」（平成21～23年度、共同研究）および、異分野融合による方法的革新を目指した人文・社会科学研究推進事業「工学的知見の活用による能楽「型付」の記述ルール及び技芸伝承システムの解明」による成果の一部である。